

K. HORVÁTH ZSOLT

Háború: a hátunkban érzett tekintet

OPTIKAI ÉS POLITIKAI KÖZELSÉG KÉRDÉSE
ROBERT CAPÁNÁL¹

1. „Soha könnyebbet! Végy magadhoz egy jó minőségű fényképezőgépet, utazz a földgolyó pillanatnyilag legfeldúltabb pontjára, – lehetőleg háborús tűzfészek közepébe, kérdezősködj, fülelj, merről hallatszik fegyverdörgés, zokogás vagy jajszó, figyelj körbe, hol száll fel porfelhő vagy füst, arra igyekezz; okosan teszed, ha már útközben néhány, vészjósló vagy akár semlegesnek látszó felvételt készítesz: a kép minőségére, kompozícióra, ilyesmire nem kell túlságosan nagy gondot fordítanod, ha optikádra sár vagy vér fröccsen ne siess letisztogatni, – egy a fontos: exponálj! [...] Ha a csatazaj elült, s van benned még élet, repülj haza, foltoztasd össze magad, elvesztett tagjaid szükség esetén protézisekkel helyettesítsd, illatos vízben fürödj meg, tökéletesen borotválkozz meg, öltösd hófehér inget, sötét ruhát, jelenj meg egy előkelő hotel halljában, egyik nevezetes ismerősöd előtt terítsd ki felvételeidet, s a hatás nem marad el. Finom hölgyek sereglenek asztalod köré, hódolnak neked, és egymás között nagy művésznek fognak nevezni”. (ERDÉLY, 1991: 104)

Ezt a már-már a karrier-tanácsadók stílusában íródott sorokat a magyar neoavantgárd egyik vezető teoretikusa, Erdély Miklós vetette papírra, s jelentette meg eredetileg a *Fotóművészet* című lap hasábjain 1966-ban. Esszéje további része is arra van kihegyezve, hogy a fentebbi módszerrel eljáró személy pusztán *helyváltoztatással*, vagyis a távolság legyőzésével óhajtja azt a művészi hatást elérni, amelyet „mások évekig tartó meditációval, mérgekkel, idegrendszerüket agyongyötrik, tönkrefinomítják, csak hogy képesek legyenek valamit is lényegileg felfogni és kifejezni abból a világból, ami teljes kiterjedésében tombol, áramlik körülöttük, s amelyben éppoly felfoghatatlanul részt vesznek”. (ERDÉLY, 1991: 104) Erdély dolgozata nem hagy különösebb kétséget afelől, hogy a harctéri fényképészet, melyet szerinte Robert Capa űzött, egyfelől *nem* művészet, legfeljebb egy veszélyes szakma, másfelől pedig, hogy

¹ Eredeti megjelenés: *Robert Capa: Így készül a történelem – History in the Making*, PÁLDI Livia (szerk.), Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009, 20–36.

ezt a szakmát nem értékeli túl sokra. Szó szerint alantasnak nevezi, funkciójában pedig metaforikusan a döggese lyűhöz, illetve már csak a név miatt is a ragadozó cápához hasonlítja, mely mások halálából él, s ösztönével előre megérzi a katasztrófát és az öldöklést. Ez még akkor is indokolatlanul erős álláspont, ha tudjuk, Robert Capa önmagát sohasem tekintette művésznek; önmeghatározása szerint fotóriporter (*photojournalist*) volt. (WHELAN 1997: 214)

Gyökeresen más nézőpontból fogalmazott úgy az MTV *Kultúrház* című műsorában a fotográfus Féner Tamás, hogy Robert Capa életművében nemcsak tematikailag, de esztétikailag is világosan szétválaszthatóak a háborús és a nem háborút ábrázoló fényképei, amennyiben például a háború utáni, immáron békés, jóllehet romos Budapestet ábrázoló képei jók, korrektek, ám nem érezhető rajtuk a megélésnek, a tapasztalatnak az a *többlete*, mely a háborús képeit különösen feszültté, izgalmassá tesz. Úgy tűnik tehát, hogy Capa képeit illetően nemcsak esztétikailag, de tematikailag is elkülönül az a rész, mely kifejezetten a XX. század háborúinak fényképezésével függ össze, másképpen fogalmazva a háború fotografikus ábrázolása esztétikai mozzanattá lényegül az életművön belül. Vajon mitől ennyire fontos a háború? Mitől nyer esztétikai kategorizálást a háború eseményeinek, a szenvedésnek, az áldozatoknak, a mindennapos nélkülözésnek a megjelenítése a XX. század folyamatában? Vajon tényleg csak döggese lyűhöz hasonlatos az, aki ezt a szenvedést megörökíti? Vajon lehetnek-e etikai, politikai elemei annak, ha valaki a szó szoros értelmében kockára teszi az életét? Noha korántsem az egyetlen lehetséges szempont a Capa-oeuvre értelmezéséhez, ám Féner Tamás szemszöge termékenynek tűnhet, hiszen első fotográfiai sikereit a spanyol polgárháború (1936–1939) megörökítésével aratta, s korai halála révén, ha tetszik az életmű lezárulása is egy fegyveres összecsapáshoz, az indokínai háborúhoz (1946–1954) köthető. Amennyiben feltételezünk valamilyen teoretikus összefüggést az élet és életmű között, úgy a háború jelenségének vizsgálata kifejezetten legitim szempontként tűnik fel Robert Capa megértéséhez. Olyan, mintha háborús visszaemlékezéseinek záró mondata is ezt a hallgatólagos szálát emelné ki: „Európában véget ért a háború. Semmi, de semmi értelme nincs többé, hogy reggelenként kikecmeregjek az ágyból”. (CAPA 2009: 234)

2. Jan Patočka egyik nevezetes esszéjének egyik belső címét követve azt mondhatjuk, hogy a háborút a XX. század kultúrájában emfaticus helyre állító felfogása korántsem alaptalan; a cseh filozófus ebben a gondolatmenetben odáig jut, hogy a XX. század minőségének a háborút tekinti: a XX. század háborúi – a XX. század mint háború. Itt természetesen nem egyszerűen a hadviselés hagyományos, politika- és eseménytörténeti értelmezéséről van szó, hanem arról a komplex társadalomtörténeti és kultúratörténeti, végső fokon pedig gondolkodástörténeti (*intellectual history*) folyamatról, melynek következtében e század világháborúi gyakorlatilag a világ

teljes népességét érintették. Ha nem közvetlenül, akkor az elhalt apák és fivérek, az elgázosított családok, vagy ha titok övezte mindezt, akkor az elfojtott, ám újra és újra felbukkanó emlékek révén határozza meg mindennapi tudatunkat mind a mai napig a háború. „Az első világháború – írja Patočka – magyarázatok egész sorát szülte nálunk, amelyek az emberek azon vágyát tükrözték, hogy megértsék ezt az óriási, emberek által folytatott, ám az emberiségen mégis túlnövő eseményt – ezt a mintegy kozmikus történetet. Ebbéli igyekezetünkben megpróbáltuk besorolni kategóriáinkba, már amennyire képesek voltunk erre, tulajdonképpen a XIX. század eszméi alapján. A második világháború semmi hasonló magyarázatkeresést nem váltott ki; közvetlen okait és formáját tekintve talán (látszólag) túlságosan is nyilvánvalónak tűnt, és ami a legfontosabb – *mindmáig nem ért véget*; valamiféle különös állapotba torkollott, amely, bár nem látszik háborúnak, békének semmiképpen sem mondható”. (PATOČKA 1996: 349) Tony Judt brit történész egyenesen a „postwar” kifejezést javasolja Európa 1945 utáni története megértésének kulcsaként, amennyiben az öreg kontinens a háborúhoz s benne a holocausthoz *képest* építette újjá önmagát politikai és gazdasági értelemben. Az újjáépítés csak a felejtés árán volt lehetséges, véli Judt, míg az újbóli morális és kulturális önmeghatározás csakis az emlékezés révén. Az emlékezés és a felejtés ökonómiája azonban csak a második világháború komplex, társadalmi, kulturális, lélektani hatásaihoz képest tudtak megnyilvánulni, vagyis Európa háború utáni négy évtizede gondolkodástörténeti értelemben *értelmezhetetlen* a háború fogalma nélkül. (JUDT 2007; MENAND 2005; ELIAS 1977) A háború tehát, ennek fényében, nem politikatörténeti esemény, mozzanat pusztán, hanem: kulturális állapot, s mint ilyen a hosszú időtartamban fejti ki hatásait. A második világháború s benne a szervezett népirtás, a holocaust olyan feladat elé állította a nyugati gondolkodást, melyre, mint Patočka is utalt rá, nem elegendők a 19. század eszmei keretei, mert nem magyarázható meg belőlük „korunk tényleges tartalma, háborúba való belehullása”. (PATOČKA 1996: 350)

A háború természetének technológiai átalakulása, az erőszak fokozódása előbb csak a harctéren, majd hatókörének a civil lakosságra való kiterjesztése természetesen hosszú évtizedek kérdése volt, s hatása messze nem csak a katonákra terjedt ki. A hozzátartozók, a gyászolók, a túlélők és a veteránok jelenléte, magatartásmódja a háború után – mint azt egy sor kutatás kimutatta – az egész társadalomra hatást gyakorolt, elsősorban is annak a halálhoz való érzelmi, vizuális, mentalitásbeli viszonyt alakította át a hosszú időtartamban (*la longue durée*). Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a háború kérdése komplex civilizációs, kulturális kérdés. A kutatók nagyjából a krími háborútól (1853–1856), illetve az amerikai polgárháborútól (1861–1865) látják elindulni azt a másfél évszázados folyamatot, melynek során az erőszakos halál s annak reprezentációja megváltoztatta a halállal szembeni attitűdöt a nyugati kultúrában. Geoffrey Gorer, Philippe Ariès és Michel Vovelle a temetési szertartások

pompájának csökkenése révén, a részvétnyilvánítások elszűrülése okán a halál társadalmi feldolgozásának megváltozását az első világháború (1914–1918) környékére datálja. (GORER 1965; ARIÈS 1977; VOVELLE 1983) Először is, ebben perdöntő szerepe lehet annak, hogy – ahogyan a kortársak nevezték – a „nagy háború” volt az első olyan fegyveres összecsapás, amelyben a katonák döntő többsége erőszakos halál révén vesztette életét, s nem a háború kísérőjelenségeinek tartott járványok, fertőzések okozták közvetlenül halálukat. Másodszor az is közrejátszhatott a halállal szembeni magatartás átalakulásában, hogy a technológiai fejlesztések révén a harctéri tömeges halál (csak Franciaország 1,5 millió embert vesztett) a szó pejoratív értelmében mindennapivá vált, szinte nem volt olyan család, mely ne gyászolt volna elesett katonát; durvábban fogalmazva, *ilyen* rövid idő alatt, *ilyen* mennyiségű ember elvesztésének sokkja bizonyos értelemben közömbösítési mechanizmusokat alakított ki a nyugati társadalmakban a halállal szemben. (CAPDEVILA–VOLDMAN 2002: 16; KOSELLECK 1979) Ezt az izolációs módszert nevezte el az eredetileg az *Encounter*-ben megjelent esszéjében (1955) Gorer „a halál pornográfiájának”; ez azt jelenti, hogy a modern ember a meghalás mozzanatát eltávolítja a közeléből, leválasztja a mindennapi élet helyszínétől, s ugyanolyan tabuvá teszi, mint tette a viktoriánus időszakban a szexualitást. (GORER 1965: 171; BAUMAN 1992: 134–135) E jelenség harmadik szegmense pedig az, hogy a modern társadalmak által létrehozott civil/katonai szétválasztás kettőssége felmondta érvényét, amennyiben a háterszág számára a háború nem egy távoli, másik vidék volt, hanem adott esetben a szomszéd falu vagy város. (HUNTINGTON 1994) Ennek a tapasztalatnak a közelítésében természetesen a gyorsan fejlődő mediális eszközök is nagyban segítettek: a korszakban egyre inkább a fotográfia játszotta el a *látvány közvetítésének* szerepét. (RAMSDEN 2002)

A háború és a fényképezés története, a fentiekkel analóg módon, a krimi háborúval (Roger Fenton, Félice Beato) és az amerikai polgárháborúval indul (Alexander Gardner, Mathew Brady, Timothy O’Sullivan), jóllehet a tematika és a megjelenítés terén az első világháború idejéig döntő változás nem történik. (DAVENPORT 1999: 146–147) A cenzúra szüntelen jelenlétén túl, ennek elsősorban technikai okai voltak. A fényképezés még gyermekcipőben járt, a nagyméretű masinák és a hosszú expozíciós idők nem tették még lehetővé „valódi”, közeli akciófotók készítését, melyeket ma – jóllehet naivan – a háborús tapasztalat „igazi” megjelenítésének tekintünk. Ebből következően a felvételek inkább az összecsapások következményeit, a tetemekeket mutatták be, mint a harctéri eseményeket. Az egyetlen igazán funkcionális újítás a fényképező politikai eszközzé válása volt, amennyiben (légi) felderítésre és propagandacélokra is felhasználták a képeket. (DAVENPORT 1999: XIV) Az első jelentős lépés a Leica (Leitz camera) kisfilmes gépek megjelenése (1925) volt; a gép mérete okán garantálta, hogy a fényképész érdemben követni és közelről fotografálni tudja a harctéri eseményeket. A mai értelemben tehát ez az első közelről, képileg közvetített háború, melynek során

fényképészek sora dolgozott az összezsapások színhelyén, a spanyol polgárháború volt. A filmhíradó megjelenése, általánossá válása ellenére a második világháború döntő technikai változást nem hozott. Itt a totális háború révén, a harctéri erőszak eszkalálódásával, valamint az európai zsidóság és részben cigányság deportálásával és *Vernichtungslagerek*ben való megsemmisítésének gondolatával és gyakorlatával, a holocaust tapasztalatában maga a fizikai valóság írta felül a normális emberi képzeletet, s készítette racionális alapjainak újragondolására az addig magát a felvilágosodás örökösének gondoló Európát. Munkaszolgálatos és hadifogoly tapasztalataira visszautalva Örkény István olyképpen fogalmazott egy Eörsi Istvánnak írt levelében, hogy „némi meghökkenéssel olvastam [...], hogy az ész elnyomja benned az ösztönöket. Kérlek, ezen ne nagyon változtass. Már megéltem, amikor az ész nem nyomta el az ösztönöket. Nem volt kellemes időszak”. (ÖRKÉNY 1996: 311)

A nemzetiszocialisták nemcsak hogy elgondolták azt, ami korábban elgondolhatatlan volt, de meg is valósították. A háború addig soha nem ismert rombolása tehát elsősorban a felelősség kérdését (*Schuldfrage*), a „hogyan történhetett meg mindez?” problémáját vetette fel. „A történelmi helyzet – fogalmazott Mérei Ferenc – megérlelte a felelősség problémáját. Felmerült a kérdés, hogyan lehetett milliós tömegeket úgy befolyásolni, hogy a kulturális fejlődés adott fokán ember-mészárszéket állítottak fel Európa közepén”. (MÉREI 1947: 5) Ennek a tapasztalatnak a komplex (büntetőjogi, történelmi-politikai, morális, metafizikai) feldolgozása, majd közvetítése, megjelenítése okozta a *postwar* időszakában a legsúlyosabb etikai és reprezentációs problémát. Az egyik legkorábbi Sidney Bernstein dilemmája volt, aki a felszabadított bergen-belsei koncentrációs táborba érkezve úgy érezte, nem tudja megmutatni az ott talált valóságot, mert az ott látottak, tapasztaltak minden normális, emberi módon elgondolhatót, elképzelhetőt felülmúltak. Az 1945-ben, részben Alfred Hitchcock instrukciói nyomán leforgatott dokumentumanyagok csak negyven évvel később kerültek elő az Imperial War Museum raktárából, s kerültek bemutatásra *Memory of the Camps* címmel. (GAUDARD 1997: 30; CRANE 2008) Nincs itt tér kifejtetni azt, ahogyan a vietnami háború (1964–1975), jóval később az Öböl-háború (1990–1991), illetve a második iraki invázió (2003) hogyan alakította át radikálisan a háború, az erőszak és a test megjelenítésének kérdését. Amíg 1968-ban, a Tet-offenzíva képei láttán felháborodott az amerikai és általában a világ közvéleménye, amíg Irakban a CNN hírtelevízió gyakorlatilag egyenes adásban biztosított hozzáférést a háború – cenzúrázott, dezinformált, motivált – képeikhez, addig az Abu Ghraibban forgatott kegyetlenségekről már nem kizárólag a hivatalos médián keresztül értesültek a nézők, hanem a cenzúrázatlan, decentralizált videómegosztókon jutottak el az erőszakot bemutató s az emberi méltóságot mélyen sértő képek a világhoz. S ez a megállapítás még akkor is igaz marad, ha tudjuk, hogy a szélesebb közvélemény figyelmét a CBS csatorna híradója mozgósította 2004. április 29-én. (CULBERT 1988; ZELIZER 2004; KELLNER 2004; CATON 2006; HORNYIK 2009)

3. Amennyiben komolyan vesszük a háború átalakulásának természetét, a nyugati társadalmak halálhoz való viszonyának megváltozását, úgy azt is érdemes lenne firtatni, hogy mit jelent az erőszak, a szenvedés látványa. Esszéjében úgy fogalmaz Susan Sontag, hogy „másik országban zajló szerencsétlenségeket szemlélni ízig-vérig újkori élmény” (SONTAG 2004: 24); jóllehet állítása maradéktalanul igaz, ám úgy hiszem, a kitűnő esszéista nem vet igazán számot azzal, hogy a szemlélődés, a halál, pontosabban az erőszakos eseményben meghalt személy tetemének szemügyre vétele, bemutatása korántsem univerzális, de térben és időben nagyon is determinált kaland. Fentebb utaltunk arra a változásra, melynek következtében a XIX. századtól a halál egyre „idegenebbé”, „távolibbá” válik, s melynek további következményeként a tetem már nem a háziak, a hozzátartozók keze nyomán kap tiszta ruhát és végső nyugalmat valamely temetőben, hanem erre specializálódott szakemberek, vállalkozók végzik el e munkát. A halál közvetlen tapasztalatának izolálása, mindennapi életről való leválasztása számtalan súlyos következménnyel járt a halállal szembeni attitűdünk kimunkálásában. A XIX. századi Párizs látványosságban nem szűkölködő tömegkultúrájának vizsgálatakor, korabeli sajtótermékek alapján Vanessa R. Schwartz arra a szokásra mutat rá, mely szerint az úgynevezett *morgue*-ban, a párizsi halottasházban kiállított, azonosítatlan tetemek megszemlélése kellemes családi időtöltésnek tetszett. A Belle Époque időszakában, kellemes napfényes délutánokon a párizsiak gondtalan sétafikálás közepette szívesen kanyarodtak a *morgue* felé, hogy egy-egy üveg mögé helyezett tetemet szemügyre vegyenek. Ennek eredeti célja az volt, hogy az ismeretlen tetemetek esetleg azonosítsák a párizsiak, ám mint a képeslapok (*Le Monde illustré*, *Le Journal illustré*) beszámoltak róla, a hely a párizsiak kedvelt látogatóhelyévé vált, olyannyira, hogy a kötetbeli illusztrációkon még gyerekeket is láthatunk; ez utóbbi implikálja, hogy a halott látványától nem féltették a kicsiket sem. (SCHWARTZ 1998: 45–88) Érzékelve azonban a halállal szembeni, korábban familiáris beállítódások átalakulását, Lépine prefektus enged a szakmabeliek kérésének, és 1907-ben bezáratja a *morgue*-ot. A szakma ugyanis ekkoriban már úgy ítélte meg, hogy a közszemlére kitett tetemek jelenléte tolakodónak tűnik fel az élők számára, egyszóval már sértik a közízlésben testet öltött normák rendszerét. (BERTHERAT 1998; BERNARD 2001)

Vajon hogyan jutottunk el a XIX. század végének önkéntes, közvetlen halottszemlézés időt múltató passziójától odáig, hogy a példának okáért az első háború végén egy meztelen női testeket és roncsolt csecsemőket ábrázoló szülőthron lebombázásról készült képet, és persze sok más hasonlóan sokkoló fotográfiát, az illetékes hatóságok cenzúráznak és betiltanak? (CAPDEVILA–VOLDMAN 2002: 37) Vajon miért van az, hogy egy mondjuk eltorzult arcú, vízbe fulladt öngyilkos *közvetlen látványa* még gyerekek számára is engedélyezett szórakozás, míg alig két évtized elteltével, erőszakos halállal halt nők és gyermekek *képe*, *reprezentációja* tiltottá válik? Azt hiszem,

ezen a ponton válik plasztikussá az a tétel, melyet a humanitárius morál, a média és a politika összefüggéséről szóló értekezésében Luc Boltanski a „sajnálat politikájának” nevezett el Hannah Arendt nyomán. Mit jelent mások szenvedését nézni? Mit jelent e tekintetet uralni, szabályozni? Mit szabad vagy mit kellene éreznünk akkor, ha mások szenvedését, halálát látjuk, és hogyan befolyásolja ezt a XIX–XX. század folyamatában a média szüntelen, jóllehet technikailag változó jelenléte? Másképpen fogalmazva, mit jelent mindezt közvetlenül, „közlelről” látni, tapasztalni, és mit jelent valamit meg tapasztalni „távolról”, közvetítés, medializálás révén? A sajnálat politikája a francia szociológus szerint két egyenlőtlen embercsoportot feltételez, melyeket nem érdem szerint különítünk el, hanem kizárólag boldogsághoz való viszonyuk alapján. Szerencsések (*heureux*), akik közvetlenül vagy közvetetten nézhetnek, és szerencsétlenek (*malheureux*) azok, akiket az előbbiek néznek. A szerencsétlenek nyomoráról, továbbá a szerencsésekben keltett érzésekről gondolkodni ugyanakkor korántsem annyira evidens, mint amennyire első látásra tűnik. (BOLTANSKI 2007) Hannah Arendt az amerikai és a francia forradalom különbségéből kiindulva azt állítja, hogy utóbbi, mivel a szegénységet mint szociális kérdést centrumába állította, átalakította az emberi jogokat a sans culotte-ok jogáivá – ez a mozzanat döntő fontosságúvá vált, mivel minden későbbi forradalmat befolyásolt, s e hatásban nem kis szerepe volt Marxnak. „A fiatal Marx meg volt győződve róla, hogy a francia forradalomnak azért nem sikerült megalapoznia a szabadságot, mert nem sikerült megoldania a szociális kérdést. Ebből arra következtetett, hogy a szabadság összeegyeztethetetlen a szegénységgel”. (ARENDT 1991: 80) Ebből a belátásból a filozófusnő arra a következtetésre jut, hogy korántsem magától értetődő, hogy a nyomorúság, a szegénység, a szerencsétlenség látványa szálnalmat, sajnálatot kelt az emberekben, s hogy „az együttérzés még azokban az évszázadokban is a politikai szférán és gyakran a bevett egyházi hierarchián kívül működött, amelyekben a nyugati civilizáció erkölcsi normáit a keresztény vallás könyörületessége határozta meg”. (ARENDT 1991: 91–92)

Ha tehát az együttérzés nem természetes, öröklött érzés, hanem létesített hagyomány, melyhez vagy illeszkedünk, vagy nem, akkor honnan a szenvedés látványának mai percepciója? Arendt amellet érvel, hogy az együttérzés szenvedélyének hagyománya, mely minden későbbi forradalmárt fűtött, a francia forradalom és eszmei környezetének hatása. Mit jelent azonban az együttérzés, s hogy viszonyul a sajnálat fogalmához? „Az együttérzés – ebből a szempontból nem különbözve a szeretettől – megszünteti az emberi érintkezésben mindig meglévő távolságot, köztes teret, és ha az erény mindig kész azt állítani, hogy jobb szenvedni, mint mással rosszat tenni, az együttérzés túlmegy ezen, mert azt állítja [...], hogy *könnyebb szenvedni, mint mások szenvedését nézni*”. (ARENDT 1991: 112) Az együttérzés (*compassion*) tehát megszünteti a távolságot, nem létezővé teszi azt az e világi teret, melyben az emberi

viszonyok és a politikai ügyek keletkeznek; nyelvezete nem a beszéd, hanem a gyakran előfeltevés nélküli tett, cselekvés, gesztus. Az együttérzés kizárólag a szenvedőre irányul, összpontosít, ennyiben tökéletesen egyszeri és individuális jelenség. Ezzel szemben a sajnálat „nem személyében érinti azt, aki érzi, s szentimentális távolságot tart, ezért ott is boldogulhat, ahol az együttérzés mindig csődöt mond; képes elérni a sokaságot”. (ARENDE 1991: 115) A sokaság, az általánossághoz való viszonyában a sajnálat tehát többet „tud”, mint az együttérzés, ám uralmi viszonyaiban egyenlőtlenebb is, amennyiben nem tekint egyformán a szerencsésre és a szerencsétlenre. Mivel a szerencsétlenségből él, abból táplálkozik, ezért létokává válik a szerencsétlenség „felemelése”; a sajnálat a szerencsétlenség dicsőítéséhez vezet.

Ha a mások szenvedésének látványát ideáltipikusan mai, nyugati környezetbe helyezzük, vagyis közvetített képeken (fényképtől a televízióig át az új médiáig) keresztül tapasztalathoz kötjük, úgy világossá lesz, hogy miért válik a szó fenti értelmében lehetetlenné együttérzésről beszélni. A közvetített kép mindig a sokasághoz fordul, az ábrázolt pedig képpé válása során többnyire elveszti egyediségét. Ráadásul a modern nézőnek – szemben a kora újkori gyakorlattal, melynek során köpködéssel, dobálással vagy épp imával, könyörgéssel igyekeztek hatást gyakorolni a látványosságként tált kivégzés eredményére – nincs módja publikusan kifejezni szimpátiáját vagy ellenérzését. (FOUCAULT 1990; DÜLMEN 1990) A fényképet közlő lapoktól a televízióig, a média – a fenti értelemben – nem tesz mást, mint *közvetít* a szerencsés és a szerencsétlenek világa között, ám e közvetítés képi retorikája, módszertana nemhogy eltüntetné a távolságot, de éppenséggel kiemeli az „itt” és az „ott” világát. (GEERTZ 2005) A képeken ábrázolt szenvedés logisztikai kérdéssé válik. Boltanski éppen abból a megállapításból indul el, hogy ha érdemben akarunk gondolkodni erről a komplex, etikai, politikai, reprezentációs kérdésről, akkor meg kell haladnunk, fel kell oldanunk az itt–ott, egyes–általános dichotómiát. Erre javasolja, a fentebb már említett sajnálat politikáját. „Mint politikának – írja a szociológus – az általánost kell megcéloznia. Feladata, hogy meggyökeresedjen a helyiben, vagyis olyan, szükségszerűen lokális helyzetekben, amelyekben létrejöhetnek az együttérzés eseményei. E feladat során a politika az ekvivalencia és a statisztika eszközeire támaszkodhat. Ám a sajnálatra való hivatkozásában a politika nem függetlenítheti magát egyedi esetek bemutatásától. Az általánosság ugyanis nem kelt sajnálatot”. (BOLTANSKI 2007: 35; RÉNYI 2008) A helyzet tehát annyiban paradoxon, hogy a sajnálat politikájának, amennyiben a sokaságra akar hatni, egyszerre kell általánossá válnia, és amennyiben hatást óhajt elérni, egyszerre kell egyedinek maradnia. Amennyiben ez sikerül, úgy az addig semleges néző feladja neutrális álláspontját, s morális értelemben elköteleződik: a szenvedő pártjára áll (*prendre parti*).

Elhagyva most már Boltanski a nézőre összpontosító fejtegetéseit, azt kellene firtatnunk még, hogy a látvány tekintetében miképpen ragadható meg ez a fentebbi kettősség? Hogyan állhat egy fotográfus valakinek a pártjára? Hogyan lesz hiteles a bemutatás,

másképpen fogalmazva hogyan kommunikálható a „being here” és a „being there” közötti kulturális, politikai, esztétikai különbözőség, mely az etnológustól a külföldi tudósítói minden ilyen beszámoló ismeretelméleti autoritását adja. (HANNERZ 1997; GEERTZ 2001; GEERTZ 1988) Ahogyan Clifford Geertz éles szemmel rámutat, „meg kell különböztetnünk azt a *je vous ai compris*-t, amelyet De Gaulle mondott, attól a *je vous ai compris*-tól, amelyet a *pieds noirs*-ok értettek. Meg kell ragadnunk azt, amit nem tudunk teljes egészében átlátni”.² (GEERTZ 2001b: 35) A megértés tehát *helyhez kötött*, a hely pedig politikailag, társadalmilag, kulturálisan, esztétikailag determinált jószág. Ha a szerencsések és a szerencsétlenek közötti távolságot a média révén felfüggesztjük, a távolit közelivé tesszük, úgy a reprezentáció középpontjába maga a közvetítő is kerülhet, legyen az tudományos eszköztárral felvértezett antropológus, hírekre szomjazó újságíró vagy éppen elkötelezett fotográfus.

Ha a közvetítés, a medializáció minőségére, motiváltságára, reprezentációjának politikájára és esztétikájára óhajtunk rákérdezni, úgy legitim szempontnak tetszik a közvetítés alanyára (is) összpontosítanunk, amelyet gyakran figyelmen kívül hagyunk. Ezen a ponton érezhető az, hogy Erdély Miklós fentebb idézett szellemes esszéje egy – a hatvanas években már bejáratott – *sémát* (a tudósító mások szenvedéséből és halálából táplálkozó dögkeselyű) igyekszik ráhúzni arra a Robert Capára, aki, bárhogyan is van, a spanyol polgárháború idején készült fotográfiáival, *avant la lettre*, mégiscsak médiatörténetet írt. Nem lehet-e, hogy a -letrajz főbb motívumainak, irányainak előszámolásával, felfedezhetünk egy rejtett szálát, egy megbúvó jelentést, mely más *viszonyt* alakít ki a fényképező objektívje előtt szenvedő vagy éppen halott és a gép mögött álló személy között? Elképzelhető-e, hogy az együttérzés tettekbe, gesztusokba íródó, az egyedire összpontosító szenvedélye és a sajnálat politikájának általánosságra törő érvénye között van egy nagyon keskeny út, melynek útjelzőit a hit jelöli ki? Másképpen fogalmazva, arra szeretnék rákérdezni, hogy komolyan lehet-e még venni azt a szót: elkötelezettség (*engagement*).

4. Mint minden sikeres ember, halála után Robert Capa munkái is megosztották az érdeklődő közönséget. Erdély maliciózan mutat rá a rajongók, a bálványozók egy-egy klubjára, ám a megértést nélkülöző esszéjével rögtön átiratkozik a fotográfust csempülő táborába. Innentől a vita, a dilemma gyakorlatilag a rituális kommunikáció mintái szerint szerveződik: éles ellentétekre, szimbolikus, normatív „vagy-vagy”-okra szűkül a kommunikatív tér. A kérdéskör centrumában tehát nem a racionális érvelés és az analízis, hanem az állásfoglalás kizárólagossága, normatív hierarchiája áll. Az élet-történeti kutatás megítélésem szerint annyiban lehet fontos, amennyiben elfogadjuk azt a beállítódást, miszerint életünk, bárki élete, de egy alkotással foglalkozó ember

2 Clifford GEERTZ, „A sokféleség édes haszna”, In *Az értelmezés hatalma*, i. m., 395.

élete mindenképp, nemcsak a róla szóló mendemondák, anekdoták színes tárháza (mely színesíti a két alkotás közötti időszakot), hanem magában hordoz egy jelentéstörténeti szálat, mely nem annyira nyomokban, tárgyakban ölt testet, mint gesztusokban, magatartásmódokban, vagyis a habitusban. (WHELAN 1990; KINCSES–KOLTA 2005)

Az ilyen retrospektív módon elmesélt anekdotákban, tanúságtételekben az a módfelett problematikus, hogy akarva-akaratlan az „én” retrospektív módon kikerekített, elrendezett „arcélét” mutatják a mindenkori jelen szemszögéből. Így lesz Capából jóképű, nagyszájú, gátlástalan nőcsábász szerfelett izgalmas, szinte mitikus, ám mégiscsak nagyon egyoldalú képe. Ugyanakkor az ilyen beállításban elsikkad a kultúrában élő, mozgó, létező, alkotó ember bonyolult társas viszonyrendszere éppúgy, ahogyan eltűnnek belőle kudarcai, veszteségei, soha valóra nem vált álmai is. Ahhoz, hogy a vegyes, egymással keveredő, sőt akár egymással szimbiózisba kerülő hatásokat rekonstruálni tudjuk, hangsúlyozottan szem előtt kell tartanunk a Robert Capát ifjúkorában, még Budapesten, Friedmann Ernő Endreként ért *tapasztalatokat*. Lényeges, hogy ezeket ne elsősorban valamiféle absztrakt determinációként vizsgáljuk, de visszavezessük e hatásokat azokhoz a konkrét társadalomtörténeti, gondolkodástörténeti közegekhez, helyekhez, amelyekben tevékeny módon vagy megfigyelőként részt vett, továbbá azokhoz a személyekhez, aki e milióban hatottak, hathattak rá. E tanulmány második fele tehát azokra, a mai befogadónak, kiállításlátogatónak „idegen” közegekre, kulturális tapasztalatokra (zsidósága) és szociokulturális konfigurációkra (Munka-kör, Kassák jelenléte, szocializmus) igyekszik rámutatni, mely az ifjú Friedmann habitusát, gondolkodását a mindennapi élet gyakorlatában mintázta. Mint minden identitáskonstrukciós vizsgálatnak, ennek is a szubjektum ifjúkorára kell összpontosítania, hogy fel tudjuk mérni az elsődleges és másodlagos szocializáció azon döntő hatásait, melyek az ifjúkori identitásépítés során gondolkodását befolyásolták.

Az 1913-ban született Friedmann Ernő Endre esetében ennek egyik legfontosabb helyszíne a Budapest VII. kerületében található Madách Gimnázium volt, melybe a 1923-ban írásták be a szülők. Az életrajzírók érdekességként mindig megjegyzik, hogy Friedmann rossz tanuló volt. Igaz, hogy rögtön az első osztályban számtanból és rajzoló mértanból megbukott, ám pótvizsgáját sikeresen letette, s második osztálytól látványosan javított jegyein. A hír annál is kevésbé szenzációs, mert ha összevetjük teljesítményét osztálytársaival, akkor néhány eminens diákot nem számítva, ez a teljesítmény átlagosnak tekinthető. (ACSAY 1924: 23) (Az akkori gimnáziumi követelményeket mindenképpen torzító a mai középiskolai teljesítménnyel összevetni, mivel magának az intézménynek, illetve az érettségi bizonyítványnak a státusza jóval magasabb volt, mint manapság.) Iskolai előmenetelénél azonban beszédesebb, ha alaposabban szemügyre vesszük a Madách Gimnázium politikai atmoszféráját, illetve ezzel szoros összefüggésben Friedmann osztálytársait, barátait. Közismert ugyanis, hogy fiatal korában Kassák Lajos Munka-körének vonzásában állott, így

nem lényegtelen tisztázni, hogy miképpen került oda, s mennyiben járult hozzá ez a kettős hatás az ifjú Friedmann identitásformáláshoz, önmeghatározásának rögzüléséhez. Ehhez nagyvonalakban ismertetnünk kell a kör összetételét, hatását, politikai és esztétikai elképzeléseit és tevékenységét.

A Munka-kör közössége rövid működése s állandó belső konfliktusai ellenére óriási kulturális potenciált hagyott maga után. Titka feltehetően abban a nyitottságban állt, amellyel az őszirózsás forradalom és a Tanácsköztársaság – vagyis a két radikális baloldali utópia – bukása után eszmélkedett generáció sokszínű érdeklődését Kassák Lajos, 1926-os hazatértét követően csokorba fogta. Az így, 1928 táján megalakult Munka-kör, s a hozzá kapcsolódott folyóirat, a *Munka*, valójában Kassák korábbi exkluzív, artistikusabb kísérletei után vissza akart találni ahhoz a társadalmi közeghez és kultúrához, melyből az avantgárdisták éthoszukat merítették: a munkássághoz és a munkáskultúrához. Ez persze nem jelenti azt, hogy művészi kísérletek ne történtek volna a körön belül, mindössze annyit, hogy nagyobb hangsúlyt kapott a politikum. A sokszínű érdeklődést és avantgárdista hevületet tematikus csoportokba szervezte a kör, így alakult ki a festőcsoport, szociofotó mozgalom, építészetelméleti, illetve színpadművészeti aktivitás. 1928 februárjában az Andrássy úti Mentor könyvesboltban megrendezett Schubert–Trauner közös tárlaton ismerkedett össze személyesen Kassák Lajos hat ifjú festővel: Hegedüs Bélával, Kepes Györggyel, Korniss Dezsővel, Schubert Ernővel, Trauner Sándorral és Vajda Lajossal, akik akkoriban a Képzőművészeti Főiskola hallgatói voltak; ők alkották később a festőcsoportot. 1929-ben csatlakozott a körhöz Justus Pál, aki mind korábbi aktivizmusával (főként a rövid életű *Együtt* folyóiratban), mind ideológiai képzettségével, mind költészetével kitűnt társai közül.

A Munka-körhöz való csatlakozás természetesen „esetleges” volt, ami annyit tesz, hogy az idetartozók nem egy esetben baráti, családi, kollegiális ismeretségük és természetesen baloldali és művészeti érdeklődésük révén kerültek a körrel kapcsolatba. Így került a Munka-körbe a képzőművész Kovács Zsuzsa, Kepes Éva, László Sára, a zenész Kovács György és Szalmás Piroska, a festő Pap Gyula és Bor Pál, továbbá Bass Tibor, Friedmann Endre, Fröhof Sándor, Haár István, Heimer Jenő, Kepes Imre, Kis Sándor, Szabó Lajos, Rét Károly, Zelk Tibor, az MTE-ből érkezett Braun József és Ferenc, s 1932 körül csatlakozott a fiatal Darvas



1. kép

Kirándul a Munka-kör (1932 körül).

A bal oldalon ül Friedmann
(Forrás: Román József, Bálint Endre és az
„oppozíció”, Budapest, CEU Press,
2004, 7. o.)

József, Tóth Imre és Bálint Endre. (CSAPLÁR 1987: 259) Justus Pál visszatekintése szerint a kör csúcspontján, 1930 körül, 60-70 tagja volt a Munka-körnek, s e létszám szükségszerűen bomláshoz vezetett. „Sokak számára érthetetlennek, kisebb fajta kataklizmának tűnt, amikor 1930 augusztusában kettészakadt a Munka-kör, éppen akkor, amikor hatása, vonzereje nagyobb volt, mint addig bármikor. Először még a nyár elején a festők hagyták ott, aztán Vas István vált ki, csendesen, majd nyomban utána Zelk Zoltán, de ő már hangosan – augusztusban pedig drámai viták után az egész diákcsoport, s a munkásmozgalomban legaktívabb agitátorok többsége, magam is”. (JUSTUS 1987: 58) Pontosabban, Justusék nem elhagyták a kört, hanem Kassák szó szerint kitessekelte, illetve kizárta őket a körből. (MUNKA 1930: 447; GYÖRGY 1986)

A csoportdinamika felborulását Justus három tényezővel (szervezeti, pszichológiai és politikai) igyekezett megmagyarázni. A szervezeti probléma a kör bővülésével magyarázható, vagyis hogy az újonnan érkezettek nem kötődtek annyira Kassákhoz, mint a korábban érkezettek, ugyanakkor – s ez a pszichológiai tényező – Kassák roppant erős és racionális személyisége nem tudta tolerálni a fiatalok „ok nélküli lázadását” (pl. a szabad szerelem utópiáját). A harmadik a politikai ok, mely legalább két összetevőt sűrít magába. Az egyik, hogy az elégedetlenek – s az ő hangadójuk volt Justus Pál – 1930 nyarán már kevésnek találták a kulturális munka, az egyéni nevelés lassú módszerét, s ehelyett „egy új, a két létező párttól független, forradalmi szocialista mozgalom” elindítását látták szükségesnek. Ennek „sokkal baloldalibbnak kell lennie a szociáldemokrata párt balszárnyánál is, de függetlennek a kommunista párttól is”. (JUSTUS 1987: 59) Kassák nehezen viselte el a kör kritikai, szellemi elitjének mind távozását, mind további szervezkedését, melynek a maga szarkasztikus módján adott hangot: „áz á pár pesti diákgyerek akár á nágy orosz medve kálápjába szárni?!” (ROMÁN 2004: 9)

A fentebbi névsor több szempontból is fontos, mivel Kepes Imre és Ferenc, valamint Friedmann Endre és – a később Angliában Károlyi Mihály, Polányi Károly és Duczynska Ilona társaságában feltűnő – Kellermann Zoltán osztálytársként, továbbá Partos Pál mind a fentebb már említett Madách Gimnáziumnak a tanulói voltak, mely a húszas évek közepétől, végétől radikálisan balos szervezkedéseiről vált közzismertté, sőt hírhedtté. (HAJDU 2005) Elsőként, 1925-ben, a később a budapesti pszichoanalitikus iskola egyik meghatározó tagjaként ismert Schönberger (Székács) István Sziklai Andorral karöltve kapcsolatot teremtett az akkoriban újjászerveződő ifjúmunkás-mozgalommal. (MURAKÖZY 1981: 45) Három évvel később épp Partos és Kellermann kezdett szervezkedésbe, majd a legnagyobb port kavart radikális baloldali megmozdulás épp Kepes Ferenc nevéhez köthető, aki 1931 táján kapcsolatba lépett a Munka-körből kiszakadt „szocialista diákokkal”, ismertebb nevén – a Partos Pált, Justus Pált, Biró Gábort, Szabó Lajost, Tábor Bélát, Szirtes Andort, Lux Lászlót és Deutsch Katalint – jelentő úgynevezett oppozícióval. Kepes szervezkedése

azonban túlment a gimnázium és a belügyi szervek tűréshatárán, s ellene, valamint a *Vörös Diák* című lap előállításában és terjesztésében részt vevő Lévai Ferenc, Hermann László, Weidlinger Pál, továbbá Szendrő (Sonnenschein) Ferenc, Gonda (Goldstein) Imre, Zsombor (Kurmán) János ellen eljárást indítottak.

Ennek első lépésként, „az állami és társadalmi rend elleni felforgatásra irányuló vétség” gyanújával a gimnáziumból eltanácsolták Lévait, Hermannt és Weidlingert, míg Kepes Ferenc ellen 1932 februárjában dr. Baróthy Pál ügyész vádat emelt azzal a céllal, hogy „kiirtsák a vörös mételyt a diákok soraiból”. (BFL VIII.44.a) Mivel a Kepes elleni per nem jelentéktelen médiavisszhangot kapott (Népszava, Az Est, Magyarország, Új Nemzedék, Magyar Hírlap), így az ügyészség az esettel példát akart statuálni, s az akkor érettségire készülő fiatalembert a törvényszéki ítélet nyomán a Kúria másfél év, a Fiataloké Nyíregyházi M. Kir. Országos Fogházában letöltendő börtönbüntetésre ítélte, továbbá kizárta az ország összes középiskolájából. (PIL 613. fond, 1. cs.; MURAKÖZY 1981: 50) A fentiek fényében, a Friedmann Endre nevéhez kapcsolt, főleg a Pesten akkor Csikiként emlegetett Weisz Imrével véghez vitt angyal-földi agitációk ugyan nem tűnnek légből kapottnak, hiszen tüntetések, konspirációk alkalmával sokakat bezártak ebből a nemzedékből néhány napra a toloncházba, ám Kepes Ferenc ügyének árnyékában ilyen, a Berlinbe távozással összefüggő regényes végkifejlet nem tűnik túlzottan valószínűnek. (WHELAN 1990: 28–29; KINCSES–KOLTA 2005: 18–19) Az ifjú Friedmann egyszerűen a gimnázium, illetve ottani osztálytársai, barátai révén belekerült az 1920–1930-as évek forrongó, radikalizálódó baloldali szubkultúrájába, melynek egyik, jóllehet korántsem egyetlen színtere volt a Munkakör. A fentebb említett kizárást követően megizmosodott opposíció szintén kitűnő, igényes társaságot jelentett Freidmann-nak, amelyben e nemzedék olyan, már fiatalon is módfelett tájékozott tagjai adták a hangot, mint Justus Pál, Partos Pál vagy Szabó Lajos. Az opposíció legnagyobb erénye kétségkívül a széles körű műveltség és a vitára kész nyitottság volt, mely a baloldali mozgalmak egyéb, dogmatikus, „vonalas” köreire a legkevésbé sem volt jellemző. Míg Justus és Partos a marxizmus újabb útjait keresték, addig Szabó Lajos szellemi érdeklődése már a harmincas évek elején a spiritalitás felé fordult; ebben leghűbb társa, a szintén a szocialista diákok közül érkezett Tábor Béla volt. Így személyükben sajátosan fonódott össze a forradalmiság és a miszticizmus, vagy ahogyan Tábor Ádám fogalmaz kettejükkel kapcsolatban: az „öntranszcendáló forradalmiság”. (TÁBOR 2007: 132)

Mindemellett, az opposíció közös nyelvezte természetesen a szinte nemzedéki *anyanyelv*vé vált marxizmus volt; „minden és mindenki, az előadók, a viták, a marxista írások arra tanítottak, hogy a régi rend és a régi kultúra, stílusával, erkölcsével, szokásaival egyetemben végnapjait éli, már csak vegetál, halott. [...] Ez a hit áthatotta világmunkat, s úgy szabályozta magatartásunkat, mintha egy szerzetesrend tagjai lettünk volna. [...] Kirándulásokon – s ezeknek mindig nagy szerepe volt – a hegyekben



2. kép

Az oppozíció. Elöl: Biró Gábor, Partos Pál,
Deutsch Kati, Szabó Lajos, Tábor Béla.

Hátul: Kelemen Imre, Friedmann Endre, Frei
Kohn Stefánia, Szirtes Andor (1932 körül)

(Forrás: Román József, Bálint Endre és az
„oppozíció”, Budapest, CEU Press, 2004, 11. o.)

elkerültük (legalábbis azt hittük) a rend-
őrség kopóinak figyelmét, szabadon
beszélhettünk, énekelhettük vad, forra-
dalmi dalainkat. Itt kibontakozhatott
a jövőt sejtető közösségi élet”. (ROMÁN
1990: 53) A Munka-kör közelében tulaj-
donképpen senki sem maradhatott intakt
a tagok politikai, ideológiai affinitásától,
beállítódásától. Az oppozíció azonban
sajátos jószág a magyar baloldali radika-
lizmus, a munkáskultúra és az avantgárd
metszéspontjában. Míg a Kommunista
Ifjúsági Munkások Magyarországi Szövet-
sége (KIMSZ) mindvégig lojális maradt
a Szovjetunióhoz, addig az oppozíció
a sztálini tisztogatásokat követően élesen

antisztálinista retorikát ütött meg. (JUSTUS 1930: 30)

Justus, Partos és Szabó ideológiájában elsősorban a berlini Karl Korsch az állam-
szocialista modellt – például az államosítást (*Verstaatlichung*) a társadalmi tulajdon
(*Sozialisierung*) javára – elutasító, praxisközpontú kritikai marxizmusához kapcso-
lódott. Tanaihoz hármójuk közül Partos kötődött leginkább, olyannyira, hogy felke-
reste Berlinben Korschot, s egyik legközelebbi tanítványává vált. (BUCKMILLER ET
AL. [Hg.] 2001; KELLNER 1977: 92–93, 108–111; GOODE 1979: 172) Ebben a szub-
kultúrában, egészen 1933-ig, a weimari Németország úti célként való kiszemelé-
se korántsem volt ritka, ahogyan akkoriban mondták „elindultak valcolni”, mivel
a korszak Berlinje egészen a nemzetiszocialisták hatalomra kerüléséig még Párizsnál
is vonzóbb úti célnak tetszett a vonzások és választások versenyében. A tény, hogy az
ifjú Friedmann 1931-ben éppen Berlinbe indult, ekkoriban tehát teljesen szokványos
volt ebben a szubkultúrában. A német fővárosba érkezve, az első időkben természe-
tesen itthon szerzett kapcsolati tőkéjét felhasználva boldogult, amennyiben Kepes
György és Besnyő Éva segítőkészsége révén talált nemcsak szállást, de nemegyszer
még meleg vacsorát is. 1933 őszén, egy bécsi és egy budapesti kitérő után ő is Párizs-
ba megy, s ezzel a választással ő is véghez viszi az Ady Endre és Kassák Lajos által
megjárt utat, a Szerb Antal által „Drang nach Westen”-nek nevezett nyugatra vágó-
dást. (SZERB 2002)

5. Erre az élettörténeti kontextusokat, a szocializáció színtereit bemutató kitérőre
azért volt szükség, hogy Friedmann Endre szerzett értékválasztásainak intellektu-
ális, politikai, esztétikai, magatartásbéli hátterére rávilágítsunk. Amikor az 1936.

júliusi felkelés hírére, igaz, ekkor már Robert Capaként augusztusban Spanyolországba megy, nemcsak fotográfusként érkezett a helyszínre, hanem elkötelezett baloldaliként is, akinek a köztársaságiak támogatása lelkiismereti kötelesség volt. A Munka-körből, illetve az oppozícióból többen fegyveres részvételükkel is támogatták a köztársaságiak ügyét, így a szűkebb baráti társaságból ott harcolt Spanyolországban Heinlein Károly és Partos Pál is; előbbi 1937-ben *életét adta eszmei elkötelezettségéért*. Az élet mindennapi és heroikus aspektusairól elmélkedve Mike Featherstone olyképpen fogalmaz, hogy korszakunkban, nagy eszmék és nagy elbeszélésének hiányában, hősről, hősiességről beszélni kissé idejétmúlt dolognak tetszik. (FEATHERSTONE 1992) Ma, amikor a kultúra lokális populáris és hétköznapi oldalai felértékelődtek, már-már megmosolyogtatónak tetszik, hogy nagyjából hetven évvel ezelőtt, emberek, akiknek elvben semmi közük nem volt a spanyol belpolitikához, átutaztak Európa másik felére, hogy részvételükkel nemcsak hogy kifejezzék, de tettekkel *segítsék* a köztársaságiak ügyét. Nem tudom máshonnan megérteni az elkötelezettségnek eme gesztusát, mint afelől a politikai érzékenység felől, melyet Arendt nyomán fentebb fejtegettünk; több ezer kilométert utazva megszüntetni a *távolságot*, tevőlegesen segíteni egy olyan ügyet, amelyből semmilyen hasznunk nem származhat, amelyért adott esetben önszántunkból az életünket adjuk, nem más, mint gesztusokban és tettekben megnyilatkozó, elkötelezettségből fakadó együttérzés (*compassion*). Definíció szerint megszünteti, nem létezővé teszi azt az e világi teret, melyben az emberi viszonyok és a politikai ügyek keletkeznek, s azonosul azzal az állásponttal, hogy könnyebb szenvedni, mint mások szenvedését nézni. Anyanyelve, mint utaltunk rá, nem a beszéd, a logosz, hanem a gyakran előfeltevés nélküli tett, cselekvés, gesztus. Mindezt cserébe, néhány elfeledett könyv mélyén papírra vetett emberi gesztuson kívül semmi és senki nem őrzi Heinlein Károly emlékét; önfeláldozó tette a semmibe íródott bele. (JUSTUS 1945; BÁLINT, 1984: 70)

Ugyanígy, semmi és senki nem őrízné Evaristo Borell García nevét, ha ez a Robert Capa néven a helyszínre érkező, akkor még ismeretlen fotográfus sorozata meg nem örökíti őt. A *milicista halála* címen közismertté vált képen szereplő személy kilétét sem ismernénk ilyen pontosan, ha a kétkedők táborá, akik Friedmann–Capa előéletéről, motivációiról, habitusáról vajmi keveset tudtak, nem vonták volna kétségbe a fénykép hitelességét. (CAPA–SEYMOUR–CHIM 1980; WHELAN 2007; HARSÁNYI 2002; KINCSES–KOLTA 2005) A vitának korántsem csak ikonográfiai, de kifejezetten ismeretelméleti tétje volt. Ha bebizonyosodott volna a beállított kép teóriája, úgy Capa képe valóban nem érne szinte semmit. A háborús fotónál a megtörtéenség nemcsak episztemológiai, de etikai kérdés is; ha egy fotográfia azt állítja magáról, hogy „ott és akkor” készült, akkor annak „ott és akkor” készültnek kell lennie, máskülönben az, amit a fénykép állít, elveszti autoritását. A készítő, ha komolyan

veszi feladatát, nem engedheti meg magának azt a fényűzést, hogy azonosuljon a képszerűség manapság népszerű elméletével s ezzel mintegy lekezelje a valóságot. (SONTAG 2004: 114–115; LETHEN 1996) Úgy vélem, hogy fentiek tükrében ez nemcsak azért nem áll fenn Robert Capa esetében, mert képeiről kiderült, valóban ott és akkor készültek, hanem azért is, mert saját elkötelezettségét, hitét, valamint barátai, elvtársai életét vette volna semmibe, ha képei nem azt mutatnák *ténylegesen*, amit mutatnak. (BROTHERS 1997: 198–200) Szállóigévé tett mondását, hogy „ha nem elég jók a képeid, nem voltál elég közel”, átvitt értelemben így is lehet érteni; az *optikai közelség* és a *politikai közelség* valójában egymásra íródik. „A magaslatok felé törő küzdelem elég ahhoz, hogy megtöltse az emberi szívet” – idézi Albert Camus Sziszüphosz mítoszának egy tételét Tóték című drámája nézőhöz íródott levelében Örkény István. (ÖRKÉNY, 1982: 195)

Robert Capa nemcsak fényképezett, de egyenesen kockára tette az életét, amikor megörökítette az életét övező háborúkat. Az is lehet, hogy párja, Gerda Taro elvesztése után (1937. július 26.) a háború lett az élete; számtalan megjegyzése engedi meg, hogy erre következtessünk. Nem állítom, hogy Robert Capa „az” eszme árnyékában élte volna az életét, csak annyit, hogy az a politikai beállítódás, magatartásmód, melyet kamasz korában Budapesten magába szívott, hozzásegítette egy olyan vizualitásba transzponált politikai érzékenység kimunkálásához, mely egyszerre rendelkezik az együttérzés egyediségével és a sajnálat politikájának általános szemszögével. A *militista halála*, illetve az egész sorozat, melynek egy darabja az ismert fotográfia, ennek a beállításnak egyik legplasztikusabb példája. Ezzel a konfliktus keresése, a háború vállalása, illetve az erről való tudósítás Capa elkötelezettségévé, hivatásává vált, egészen 1954. május 25-ig, amikor Nam Dhim határában egy aknára lépést követően meghalt. Ha élettörténetének van teoretikus, jelentéstörténeti szintje, akkor Robert Capa halálának körülményei egész addigi életét autentikussá, következetessé teszik, amennyiben elkötelezett haditudósító fotográfusként, legtermészetesebb közegében, a háborúban halt meg; halála a veszélyes, borotvaélen táncoló élete logikus, majdhogynem szükségszerű következménye volt. Élete, s attól elválaszthatatlan életműve igazolja azt a fotográfiával kapcsolatos megállapítást, melyet jóval Capa halála után Hajas Tibor és Roland Barthes nagyjából egy időben, de egymástól függetlenül tettek: a fénykép a huszadik század halotti kultusza, mely azzal, hogy szenvedélyesen élővé igyekszik tenni az elmúltat nem más, mint a halálfélelem mitikus tagadása. (HAJAS 2005: 292; BARTHES 2000: 36)

Örkény István úgy fogalmazott, hogy egész életében nem tudott belenyugodni abba, ahogyan a doni összeomlás (1943. január 13.) után „hatvanezer ember fagyott meg ott, abban az aknatűzben, a jeges szélben, a hóban”, jóllehet a teljes ottani ember-vesztés a százezret is meghaladta. Nem tudott belenyugodni abba, hogy nem lehet megjeleníteni ennek a háborúnak a tapasztalatát. Ő is, Capa is, meg még annyian

mások, halálukig küszködtek azzal, hogyan lehet a háború közvetlen halálélményét a sokaság számára közvetíteni, átadni, megörökíteni, hogyan lehet integrálni az együttérzést a sajnálat politikájába. „Az, hogy én élek, a valóságnak kicsike töredéke csak. A legtöbben ülve fagytak meg, s ahogy ott ültek, márványba fagyott arccal, még most is a hátamban érzem a tekintetüket”. (ÖRKÉNY, 1982: 198)

Irodalomjegyzék

- ACSAY István, dr. (szerk.): *A Budapesti VII. kerületi m. kir. állami Madách Imre Főgimnázium 43. évfolyamának az 1923–24. iskolai évről*, Budapest, k. n., 1924
- ARENDT, Hannah (1991): *A forradalom*. Európa, Budapest.
- ARIÈS, Philippe (1977): *L'Homme devant la mort*. Seuil, Paris.
- BÁLINT Endre (1984): *Életrajzi törmelékek*. Magvető, Budapest.
- BARTHES, Roland (2000): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Budapest.
- BAUMAN, Zygmunt (1992): *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Polity Press, Cambridge.
- BERNARD, Jean-Pierre A. (2001): *Les deux Paris: les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Champ Vallon, Paris.
- BERTHERAT, Bruno: *La Morgue de Paris, Sociétés et Représentations*, no. 6. (1998. június)
- BOLTANSKI, Luc (2007): *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Gallimard, Folio, Paris.
- BROTHERS, Caroline (1997): *War and Photography. A Cultural History*. Routledge, London–New York.
- BUCKMILLER, Michael, PRAT, Michel és WERNER, Meike G. (szerk.): *Karl Korsch Gesamtausgabe, Band 8: Briefe, 1908–1934*, Stichting beheer IISG/Offizin, Amsterdam–Hamburg, 2001
- BUDAPEST FŐVÁROS LEVÉLTÁRA, VIII.44.a, 48. kötet, (1932. április 20.) pagináció nélkül.
- CAPA, Robert – SEYMOUR-CHIM, David (1980): *Les Grandes photos de la guerre d'Espagne*, Texte de Georges Soria. Jannink, Paris.
- CAPA, Robert (2009): *Kissé elmosódva. Emlékeim a háborúból*. Park, Budapest.
- CAPDEVILA, Luc – VOLDMAN, Danièle (2002): *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre (XIXe–XXe siècles)*. Payot, Paris.
- CATON, Steven C. (2006): Coetzee, Agamben, and the Passion of Abu Ghraib, *American Anthropologist*, vol. 108, issue 1.
- CRANE, Susan (2008): Choosing not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography, *History and Theory*, 47. sz.

- CULBERT, David (1988): Television's Vietnam and Historical Revisionism in the United States, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, VIII. évf. 3. sz.
- CSAPLÁR Ferenc (1987): A Munka-kör, In *Kassák körei*. Szépirodalmi, Budapest
- DAVENPORT, Alma (1999): *The History of Photography: An Overview*. University of New Mexico Press, Albuquerque,
- ELIAS, Norbert (1977): Adorno-Rede. Respekt und Kritik, In Norbert Elias & Wolf Lepenies, *Zwei Reden anlässlich der Verleihung des Theodor W. Adorno-Preises 1977*. Suhrkamp, Frankfurt/M.,
- ERDÉLY Miklós (1991): A háború képei. Elmélkedés Robert Capa arcképe fölött, In *Művészeti írások*. Peternák Miklós (szerk.), Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- FEATHERSTONE, Mike (1992): The Heroic Life and Everyday Life, *Theory, Culture and Society*, vol. 9
- FOUCAULT, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat, Budapest.
- Gaudard, Pierre-Yves (1997): *Le Fardeau de la mémoire. Le deuil collectif allemand après le national-socialisme*. Plon, Paris..
- GEERTZ, Clifford (1988): Being Here. Whose Life is it Anyway?, In *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford University Press, Stanford.
- GEERTZ, Clifford (2001): A sokféleség édes haszna, In *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, Niedermüller Péter (vál.). Osiris, 2001, 2., jav. kiadás, Budapest.
- GEERTZ, Clifford (2001): Jelen lenni. Az antropológia és az írás helyszíne, In *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, Niedermüller Péter (vál.). Osiris, 2001, 2., jav. kiadás, Budapest.
- GEERTZ, Clifford (2005): Very Bad News, *The New York Review of Books*, vol. 52 no. 5.
- GOODE, Patrick (1979): *Karl Korsch. A Study in Western Marxism*. McMillan, London.
- GORER, Geoffrey (1965): *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*. Cresset, London.
- GYÖRGY Péter (1986): Az elsikkasztott forradalom. Kassák 1926 után: a hazatérés tanulmányai, *Valóság*, XXIX. évf. 8. sz.
- HAJAS Tibor (1976): A fotó mint képzőművészeti médium (1976), In *Szövegek*, F. Almási Éva (s. a. r.). Enciklopédia, Budapest.
- HAJDU Tibor (2005): Polányi Károly a londoni magyar antifasiszta mozgalomban, *Múltunk*, I. évf. 1. sz.
- HANNERZ, Ulf (1977): Baj van a globális világfaluban. A világ, ahogyan a külföldi tudósítók látják, *Replika*, 26. sz.
- HARSÁNYI Iván (2002): Capa és a milicista. Egy kiállítás margójára, *Élet és Irodalom*, május 10.
- HORNYIK Sándor: Képháború? A sivatagi vihartól a háborús pornóig, *Magyar Építőművészet – Vizuális kultúra rovat*. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=812> (Letöltés dátuma: 2017. 01. 23.)

- HUNTINGTON, Samuel P. (1994): *A katona és az állam. A civil és a katonai szféra viszonyának elmélete és politikája*. Zrínyi – Atlanti, Budapest.
- JUDT, Tony (2007): *Háború után. Európa története 1945 óta*. Európa, 2007, I–II. kötet, Budapest.
- JUSTUS Pál (1930): *Az utak éneke. Versek, 1925–1930*. Merkur nyomda, Budapest.
- JUSTUS Pál (1945): *A szocializmus útja. Az osztályháború új feltételei*. Népszava, Budapest.
- JUSTUS Pál (1965): Kassák a munkásmozgalomban. Néhány személyes emlék, In *Kibontott zászló. Az Olvasó Munkás Klub Kassák-émlékkönyve*, Benke László (szerk.). Csepeli Munkásotthon, Budapest.
- KELLNER, Douglas (szerk.) (1977): *Karl Korsch: Revolutionary Theory*. University of Texas Press, Austin.
- KELLNER, Douglas (2004): The Persian Gulf TV War Revisited, In *Reporting War: Journalism in Wartime*, Stuart Allan & Barbie Zelizer (szerk.). Routledge, London–New York.
- KINCSES Károly – KOLTA Magdolna (2005): A legendák embere: Robert Capa, In *Robert Capa fényképei a Magyar Fotográfiai Múzeumban*, h. n. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét.
- KOSELLECK, Reinhart (1979): Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in *Identität*, In Odo Marquard és Karlheinz Stierle (Hg). Fink, München.
- LETHEN, Helmut (1996): Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, In *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Hartmut Böhme & Klaus R. Scherpe (Hg.). Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- MENAND, Louis: From the Ashes. A New History of Europe since 1945, *The New Yorker*, 2005. november 28.
- MÉREI Ferenc (1947): *Az együttes élmény. Társadalomlélektani kísérlet gyerekeken*. Officina, Budapest.
- MUNKA, II. évf. (1930. szeptember) 15. szám.
- MURAKÖZY Gyula, GÉMES Attila, BORSOS Zsuzsa (szerk.) (1981): *Százéves a Madách Gimnázium, 1881–1981*, k. n., Budapest.
- ÖRKÉNY István (1976): Levél Eörsi Istvánnak, In *Levelek egypercben. Levelek, emlékezések, interjúk a hagyatékból*, Radnóti Zsuzsa (szerk.). Pesti Szalon, 1996, bőv., átdolg. kiad. 1996. Budapest.
- ÖRKÉNY István (1982): Tóték, In *Drámák*, Radnóti Zsuzsa (szerk.). Szépirodalmi, Budapest.
- PATOČKA, Jan (1990, 1996): Eretnek esszék a történelem filozófiájáról, In *Mi a cseh? Esszék és tanulmányok*, Ivan Chvatík (szerk.). Kalligram, Pozsony.
- POLITIKATÖRTÉNETI INTÉZET LEVÉLTÁRA, 613. fond 1. csoport, 1932. 852. sz.
- RAMSDEN, John A. (2002): The Great War: the Making of the Series, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, XXII. évf. 1. sz.

- RÉNYI Ágnes (2008): Érzelmes kutatás, *Replika*, 62. sz.
- ROMÁN József (1990): *Távolodóban. Életrajzi vázlat*. Magvető, Budapest
- ROMÁN József (2004): *Bálint Endre és az „oppozíció”*. CEU Press, Budapest.
- SCHWARTZ, Vanessa R. (1998): *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. University of California Press, Berkeley.
- SONTAG, Susan (2004): *A szenvedés képei*. Európa, Budapest.
- SZERB Antal (2002): Az Ady-mítosz és a Drang nach Westen, In *Mindig lesznek sárkányok. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák II. köt.*, Papp Csaba (szerk.) Magvető, Budapest.
- TÁBOR Ádám (2007): Minden gondolatnak alján. Ady és filozófus örökösei: a magyar dialogikus gondolkodók. *Világosság*, 6. sz.
- VAN DÜLMEN, Richard (1990): *A rettenet színháza. Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a kora újkorban*. Századvég – HIK, Budapest.
- VOVELLE, Michel: *La Mort en Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.
- WHELAN, Richard (1997): Robert Capa and the Twentieth Century, In *Robert Capa Retrospective Exhibition. The Definitive Photography Collection*, Tokyo Fuji Art Museum, Tokió.
- WHELAN, Richard (1990): *Robert Capa* Interpress, Budapest.
- WHELAN, Richard (2007): *This is War: Robert Capa at Work*. ICP, New York.
- ZELIZER, Barbie (2004): When War is Reduced to a Photograph, In *Reporting War: Journalism in Wartime*, Stuart Allan & Barbie Zelizer (szerk.). Routledge, London–New York.